

## Juan Emar y la Experiencia fantasmal

Jorge E. Retamal Hidalgo<sup>57</sup>

### Resumen

La vanguardia sería algo así como una corriente que irrumpe en el transitar histórico llevando en ella no sólo su transgresión como sello característico, sino también un *Nachleben* (*pervivencia*) de fantasmas que han irrumpido la historia del arte una y otra vez, causando la imposibilidad de contemplarla como período histórico e incomodando todo intento de lograr una historia del arte que se ajuste a una sucesión de épocas que no dan cuenta de estas *Nachleben* (*pervivencia*).

### Abstract

The avant-garde would be something like a current that bursts into historical transit taking not only its transgression as a hallmark, but also a *Nachleben* (*pervivencia*) of ghosts that have burst the history of art over and over again, causing the impossibility of contemplating it as a period historical and disturbing every attempt to achieve a history of art that fits a succession of times that do not account for these *Nachleben* (*pervivencia*).

Palabras claves: *Nachleben* (*pervivencia*), *fantasma*, *desciframiento*, *simbolismo*, *tiempo*, *dualidad*.

---

<sup>57</sup> Jorge E. Retamal Hidalgo, Historiador. Becario Conicyt, Doctor© en Filosofía con mención Estética, Magíster en Historia y Teoría del Arte (Universidad de Chile), Profesor y Licenciado en Historia y Ciencias Sociales, Licenciado en Educación (Universidad ARCIS). Editor Asociado Ediciones A89.

## Exordio

Esta investigación es el cumplimiento de un deseo del mismo Juan Emar, sino incluso un vaticinio. Como si él mismo supiera que ésta, como todas las que se han hecho en su nombre, finalmente se realizaría sí o sí. Pues me he sentido interpelado directamente al leerlo hace más de diez años, cuando en el candor de mi lectura me encontré con el siguiente párrafo:

“Pero esta explicación no la siento de mi incumbencia. Siento que ha de ser hallada por otras mentes y vista por otros ojos. / Me limito, pues, a mi deber: a estas mentes, a estos ojos proporcionarles cuantos elementos me sea posible. Quien luego se empeñe en explicar, que se encuentre satisfecho ante la cantidad y, ojalá, la calidad de los *materiales* que he puesto a su disposición” (Emar, 1996: p.6).<sup>58</sup>

Fue, al momento de la escritura de este párrafo, cuando Juan Emar se transformó en el fantasma de nuestra época, y precisamente es el punto en el que han fallado muchos investigadores y otros se han acercado tanto que casi han visto su rostro. Sin embargo, las conclusiones siguen apuntando a la exuberancia de la obra, a lo inabarcable, a los errores e incoherencias. Adquirí el compromiso de *desciframiento*, al que llama el mismo Emar, no obstante ante mí tenía una obra, que se me presentaba como a los demás, inasible, inabarcable, laberíntica, con un rostro que no podía develar. Me enfrenté a la misma experiencia que se han enfrentado otros investigadores, la experiencia del fracaso. Estar frente a un fantasma. Aun así estaba ahí, desde el fondo del siglo XX y a través suyo el acertijo de toda creación humana.

¿Cómo llevar a cabo el *desciframiento*? Para ello ha sido necesaria una *clave*, aunque Emar se niegue a dármela, ésta se encuentra como eje central de su obra. Al decirnos: “Quede, por lo tanto, bien establecido que yo no doy ni podría dar *clave* alguna, que sólo formulo problemas, que sólo pregunto frente a los hechos que he presenciado. Y no hay más” (1996: p.6)<sup>59</sup> ¿No es esto la formulación misma de un problema? ¿La apuesta por un síntoma, allí donde la formulación de problemas busca, en la enunciación de la negación, una *clave* para su resolución que no es más que la configuración de un contrasentido? ¿La búsqueda de la *clave* que ayude al *desciframiento* estaría dada por fuera de la obra o dentro de ella en su propia negación? Si estas preguntas son pertinentes ¿sería un *contrasentido* la negación de una *clave* en su propia enunciación? La constante negación de la *clave* no sería un ocultamiento de ésta tras la narrativa, que habría que develar para encontrarla, sino más bien, la pregunta sería ¿por qué esta *clave* adquiere la *forma* oculta para el desciframiento de la obra? Cuando pensamos que el *síntoma* es la pregunta por la *forma*, lo hacemos de la siguiente manera: “el *secreto* a develar mediante el análisis no es el contenido que oculta la

---

<sup>58</sup> (La *cursiva* es mía, que más adelante adquirirá sentido)

<sup>59</sup> (La *cursiva* es mía)

forma [...] sino, en cambio, ‘*el secreto de esa forma*’ (Žižek, 2003: p.35) por lo que la pregunta no es por la *esencia* oculta tras la *forma* sino ¿por qué esa *esencia* oculta adquirió esa *forma* en su propia manifestación?

La ausencia de *clave* está declarada en un principio de la obra, cuya formulación no puede darse antes del relato, pues la *clave* está dada, por lo menos en su búsqueda, con la misma formulación del relato de los hechos, no por fuera de él. La *clave* ha tenido un proceso de emergencia como recurso en la narración de los hechos para explicitarse, pues de esta manera nos diría algo sobre la propia emergencia de los recursos y sus contrasentidos. La apertura del taller de escritura —y con esto digo la exhibición de los recursos con los cuales trabaja el artista— sería en cierta medida la posibilidad crítica frente a la obra y su historia. Sus propias limitaciones expuestas en la apertura, siempre y cuando la misma narración vaya reflexionándose a sí misma, expandiendo sus propias limitaciones.

Continúa el narrador, a pesar de su negación, en busca de la clave: “[...] atisbando desde mi rincón, lograba sorprender un dato mágico que desatara alguna *clave* para estos escritos míos”. Esta oración no es un hecho en sí mismo, ni una metáfora que queramos descifrar, es la constatación de un modo de operar narrativamente. Las directrices de la obra no están dadas desde la previsión diseñada, aunque así fuera, la obra se expresa en la experiencia de la búsqueda de la clave. Así el *contrasentido* de la ausencia de *clave* junto con su declamada negación y su permanente búsqueda devela una posible apertura en que la emergencia de la *clave* es en el propio *contrasentido* de la experiencia.

En busca de esta *clave* y su propio desciframiento, podemos continuar diciendo que el afán por las nuevas directrices de la gran novela latinoamericana condujo a ver en la obra de Emar un método y una teoría que permitiría construir la nueva novela contemporánea latinoamericana. Si la novela nace según Rojas con la modernidad (2010), con Emar se reflexionaría, según Lastra, el modo de construir la nueva novela contemporánea (Nota Preliminar, 1996). Sin embargo el problema fundamental no está ahí, sino en la develación de una conciencia que piensa la construcción del narrador y su personaje, junto con sus plenas posibilidades y limitaciones a través del *ethos*.

¿Este *ethos* sería la configuración y ‘constitutividad’ misma de una voz que se enuncia como un *yo*? En cuanto tal, la posibilidad crítica de un *ethos* sería la puesta en escena de la contradicción misma que atormenta al narrador y su personaje o la construcción misma de ambos. Primero es la pronunciación de un *yo* que se funda en la búsqueda de un otro y luego en la multiplicación del *yo* como representación de la contradicción que se posibilita en el *ethos*.

## Desarrollo

La primera manifestación del *tiempo* reflexivo en la obra acontece con Lorenzo Angol, personaje enigmático de la novela “Umbral” de Juan Emar. Las notas sobre este personaje se le escabullen al narrador, y no logra obtener de ellas un relato en el que se vuelvan coherentes todos los accesorios. La pregunta inicial del narrador es: “¿Dónde estás, dónde estás?”, y en plena soledad, paseándose por casas deshabitadas tenía la esperanza, más bien la certeza, de que alguien existía para proveerse de su compañía. A esa compañía debía contarle todo sobre Lorenzo Angol para luego “poder *descifrar*” (1996: p.5). Tras la

pregunta “¿Dónde estás, dónde estás?” el silencio se hacía notar en una presencia invisible. Desde el silencio exige aparecer en voz alta a la *mujer oculta* y la llama a escuchar.

Esta primera página del Preámbulo de “Umbral” hace aparecer a los primeros dos personajes: a Lorenzo Angol y a la *mujer oculta*. La fantasmagoría es la dosis iniciática para situar a ambos personajes en un espacio simbólico de representación que está por fuera de la ‘facticidad’ cotidiana. Están allí en un lugar incierto, en un tiempo incierto, en un universo habitado sólo de la presencia invisible, no carnal, no fáctica, una casa deshabitada, un universo fantasmagórico, que a pesar de ello late permanentemente en toda época y espacio. Seres indescifrados.

Es *en el principio* mismo de la obra como de la creación, no es sólo el inicio de la obra literaria sino que es el inicio de la creación. El “Brihadāranyaka-upanisad” es uno de los libros sagrados hindú escrito en sánscrito alrededor del 700 a.d.n.e. y dice lo siguiente:

“este universo no era sino el Yo en la forma de un hombre. Miró a su alrededor y no vio nada excepto a sí mismo. Por tanto su primer grito fue «Soy Yo». [...] Entonces tuvo miedo [...] Se dijo «Como no hay nada aquí excepto yo mismo, ¿de qué tengo que temer?» y el miedo desapareció. [...] Sin embargo, seguía sin tener placer [...] y deseaba a un segundo.” (Campbell, 1991: p.24)

Esta forma del mito creador no sólo es análoga de la creación literaria, sino que la manifestación de la *forma* es la pervivencia del mito creador. “[...] cuando yo, solo, me paseaba por los corredores de estas casas, llevando la esperanza —y no creo exagerar si digo la certeza— de que en alguna parte alguien existía, alguien que bien pudiera acompañarme”, se presenta así el narrador de *Umbral* dentro de una casa deshabitada, un universo justamente para ser habitado, y el grito desesperado por la aparición de ese doble que sería algo parecido al temor de sí mismo, a esa propia soledad en la constitución del universo, aún fuera del tiempo.

La constitución de un *Yo* en el silencio de lo increado ha provocado el temor en las primeras páginas de *Umbral*. “Era el silencio en todas partes. Y era, a la vez, la presencia invisible”, y en este *lugar* fuera del tiempo la constitución del *Yo* teme en la propia configuración de sí y con ello del universo: “[...] añadí mis iniciales —O.B— pero las añadí temblando, como tiembla un niño al hacer algo que no debe”. Y por otra parte declara el deseo que siente por la existencia de otro (1996: p.5). El temor y el deseo, el *yo quiero* y el *yo temo* (eros y tánatos) son la constitución del yo y el universo suturado, es decir, en el propio nombramiento del *Yo* conoció el temor y el deseo en la propia ‘constitutividad’ del universo.

Naturalmente el lector pensará en la soledad de Adán en el Paraíso y su petición de compañía. Pues Campbell hace la diferencia del mito de la creación hindú y el judeocristiano, que radicaría en que, en el caso hindú, el llamado y separación de los seres está dado fuera del tiempo, en ese universo donde aún no existe el tiempo, a diferencia de Adán que ya existe en el mundo de lo creado. Eva fue separada de Adán por un tercero

(dios) que ya había dispuesto el tiempo y la creación para ellos, no obstante en el caso hindú es el primer Yo que en su propia separación constituye el universo.

Luego de experimentar la dualidad de Lorenzo Angol, el problema fundamental que se le presenta es poner esa dualidad en el *tiempo*:

“Es que ha surgido otro problema, angustioso. Ya no es la dualidad de la persona humana; es –me atrevería a explicarme así– *la dualidad puesta en el tiempo*, en el suceder. El drama: *la no conciencia del momento que se vive*.” (Emar, 1996: p.9).<sup>60</sup>

El *tiempo*, por ahora, estaría asociado al problema de la *conciencia* que se interpreta a sí misma en la existencia de un presente. Podría muy bien esto ser la conciencia de la *forma* que adquiere la dualidad, como sentido y contrasentido, pues la adquisición de aquella conciencia sería el ‘agenciamiento’ de un permanente proceso de *actualización* de un *yo* que reclama la contemporaneidad de sí. Sin embargo fracasa: “Ya ha sufrido una dualidad con su propia persona al querer actuar y ha fracasado; ahora sufre otra con el *tiempo* que sucede y no ha logrado descifrar.” (Emar, 1996: p.10).<sup>61</sup>

Es un problema muy grave para la conciencia contemporánea esto de “*la no conciencia del momento que se vive*.” Por una parte, podría muy bien inferirse que para el entendimiento del *momento que se vive* debe tenerse en consideración todo aquello que el pasado ha contribuido para generar el presente. En un análisis de causalidad podría muy bien explicarse que lo principal y lo accesorio han contribuido en la configuración del presente, por lo que la conciencia de sí sólo ha debido esclarecer dichas variables que se han encadenado como causas y efectos que hasta hoy han determinado la vida. Aquello es el contenido fundamental de la noción de *tiempo* del sentido común, una capitalización que se hereda y crece de generación en generación. Sin embargo, existen otras posibilidades, entre ellas la *pervivencia* de ciertas *formas* de un pasado que vive aún en el presente, que deja atrás el análisis de época por generaciones. Por lo que la *actualización* de la “*conciencia del momento que se vive*” sería el proceso por el cual las vanguardias se hacen cargo de la *pervivencia* de un pasado que no muere para lo contemporáneo.

Emar se refiere con esta cita al problema de la conciencia de lo contemporáneo. Si partimos de la imposibilidad de un sujeto de ser plenamente contemporáneo de su propio presente, se produce ahí un desajuste entre el ser que busca permanentemente su *en-sí* en su propia contemporaneidad sin lograrlo. Pues la manifestación del ser en su propia existencia expresa mucho más de lo que su propia voluntad consiente le permite. Muchas de estas manifestaciones, presentes en las obras de la vanguardia, y por cierto en Emar, están excluidas de su propio programa artístico; sin embargo se inmiscuyen en su obra, pero no en forma secreta, ni como una esencia oculta tras la apariencia, sino más bien existen en la obra como la manifestación misma de ella. “Podemos rechazar igualmente el dualismo de la apariencia y la esencia. La apariencia no oculta la esencia, sino que la revela: *es la esencia*” (Sartre, 2008, 12). Es decir la obra de arte se manifiesta, más allá del programa

<sup>60</sup> La *cursiva* propia del texto

<sup>61</sup> La *cursiva* es mía

artístico, expresa en *la forma* simbólica su interioridad a través de su manifestación externa, a saber, sus fórmulas patéticas. “a sus ojos [a los de Aby Warburg, según Didi-Huberman] los «problemas fundamentales», las fuerzas no estaban «detrás» sino en las *mismas formas*, aunque estuviesen determinadas o limitadas en un minúsculo objeto singular.” (Didi-Huberman, 2009: p.180 y ss.). Por lo tanto la búsqueda no es del ser oculto de la esencia tras la forma, sino más bien los residuos manifiestos de una apariencia que expresa en sí misma la posibilidad de contemporaneidad.

La *pervivencia* nos concede identificar imágenes de cosmogonías que se cruzan en la diversidad de culturas en todo el orbe, engarzadas a imágenes propias de la vanguardia, con una posible intención de suturar en un relato cosmológico. Así, “lo que constituye el sentido de una cultura es a menudo el síntoma, lo impensado, lo anacrónico de esa cultura. Y henos aquí ya en el tiempo fantasmal de las supervivencias” (Didi-Huberman, 2009: p.47). El *Nachleben* viene de un pasado que se ha inmiscuido en la sucesión de épocas, diferenciándose pero interfiriendo también en ellas. Se expresa poniendo en tensión las imágenes desde los detalles mismos de representación y enunciación.

“[El *Nachleben*] es algo o alguien que vuelve continuamente, que sobrevive a todo, que reaparece de cuando en cuando, que enuncia una verdad en cuanto al origen. Es algo o alguien que no se puede olvidar pero que, sin embargo, es imposible reconocer con claridad” (26).

Viene engarzada una imagen del pasado a la construcción de imágenes contemporáneas, donde su origen no es la reminiscencia de un pasado esencialistas, sino un origen que irrumpe constantemente en el presente, turbándolo. A Juan Emar se le presenta “Una imagen indecisa y placentera. Imagen que aparece y desaparece. Hay en sus apariciones como un llamado, como algo que quisiera salir a flote pero que es nuevamente sumergido... ¿por la vida? ¿Por mis preocupaciones de hoy? ¿Por mis actividades con Rosendo?” (1996: p.8). Actúa fantasmalmente ya que “no se sabe por dónde cogerlo” (Didi-Huberman, 2009: p.27).

Así como Didi-Huberman señala lo ‘fantasmático’ que parece ser Warburg, podríamos muy bien decir lo mismo para Emar: “imposibilidad en la que todavía hoy nos encontramos de distinguir los límites exactos de la obra de Warburg. Como un cuerpo espectral, esta obra carece de contornos definibles: no ha hallado aún un *corpus*” (27). Siguen saliendo manuscritos de Emar que nos remiten a la ‘incognisibilidad’ misma de su obra, un corpus aun no suturado al entendimiento. “Lo que diferencia la vida de las personas de las de la obra de arte es que mientras que los seres humanos guardan relaciones de precedencia entre sí, es decir, están inmersos en la lógica de las generaciones, la obra de arte, por el contrario, es «de acuerdo a su esencia ahistórica»” (Silvana, 2014: p.324). Sin embargo, como ya hemos dicho, no sería precisamente *ahistórica*, sino por el contrario saturada de historicidad, donde la anacronía adquiere sentido a través de la manifestación de las formas patéticas y simbólicas.

Lorenzo Angol fue tocado un día por ideas “muy altas, abstractas”, tuvo el anhelo por “mundos superiores” y para llegar a ellos optó por la reclusión alejado del ruido mundano, para meditar profundamente. No obstante, ese ruido mundano le era tentador, le llama constantemente, y hacía que su reclusión se perturbara (cfr. Emar, 1996: p.7). Lo que constituye para Lorenzo Angol un drama que se explica de la siguiente manera: viviendo en meditación, la vida mundana lo llama a satisfacer sus sentidos, sus ganas de aventuras; una vez perdiéndose en los placeres mundanos, la meditación le atrae para dedicarse a las ideas muy altas, abstractas.

Aquel drama es un persistente fracaso. Fracaso que atraviesa la obra completa de Emar, y la personalidad misma de Lorenzo Angol. Una dualidad de incorregibles discontinuidades que ha persistido en la historia humana, reflejadas como un *Daimon*, cuyo *pathos* ha zurcido la Grecia clásica con la obra vanguardista. Los griegos definían el poder incognoscible que impulsaba a un individuo más o menos ciegamente más allá de su voluntad. El *daimon* representaba aquella dualidad que cualquier sujeto pudiera llegar a tener. Si el *daimon* colaboraba a que el individuo consiguiera gran gloria, entonces a éste se le honraba al morir, como si hubiera llegado a encarnar su propia necesidad más alta, fundiéndose con ese doble fantasmal; sin embargo sería una tragedia para aquel que no sintiera ese *daimon* como a un cómplice. El griego de la calle, no obstante, describía con la noción de *daimónico* cuando el individuo experimentaba lo acontecido como imprevisible, fuera de control y ajeno a su propia hechura; era en breve, una palabra para designar el poder de un destino que estaba muy lejos de ser singular, sino que estaba marcado por la dualidad. La naturaleza del *daimon* de cada uno define el curso de la vida individual. Bienaventurada el alma con un buen *daimon*: nadando con la marea pasa a *eudaimon*, un espíritu bueno. Pero había otra posibilidad, más inquietante, que dramatiza la tragedia griega: en ciertas ocasiones una persona, incluso una persona heroica, ha tenido que soportar la carga de un *daimon* que asedia el corazón, se asoma en los sueños, preside los deseos carnales, propone una continua tentación para hacer el mal (Burkert, 1985).

“de una nebulosa inmensa empiezan lentamente a dibujarse algunos rasgos de otra personalidad de otro ser que habitó en nosotros y que no dominamos, otro ser con su voluntad propia y tal vez -es el origen de la tragedia con su terror- con sus intenciones propias. Anoche eran ellas dirigidas hacia el mundo absoluto. Mas esta noche ¿lo serán también? Todos los comandos sobre él se sienten perdidos. Y si se ha encaminado libre y audazmente hacia el absoluto, ¿por qué no ha de lanzarse, cuando bien le plazca hacia los infiernos?” (Emar, 1996: p.97).

Para nuestro caso, Lorenzo Angol no era llamado a hacer el mal, en ningún caso, sino tan sólo a la dicotomía, la que debía resolver de manera urgente ya que el fracaso es inminente en la plena armonización de ambos llamados. El *desdoblamiento* fue el modo que optó Lorenzo Angol para descifrarse en la disección fantasmal. Este desdoblamiento ha creado dos entidades: “1) la que vive y experimenta; 2) la que, serena, contempla y elabora” (1996: p.7). Alternativa que ve nacer la duplicidad de Lorenzo Angol. Un hombre bajado de un *globo de cristal* se ofrece a ser su doble: Rosendo Paine. Ambos representan los dos polos respectivamente de un mismo ser, “Es ocupar ambos polos, el positivo y el negativo, el

blanco y el negro, como quiera usted llamarlos. Es en la amistad consciente y volitiva” (Op. Cit.), son dos personajes de una misma unidad, en la que Rosendo se ha transformado en “Un vehículo, el primero para ir desprendiéndome —señala Lorenzo Angol—. Después..., tal vez otros seres que se vayan llevando los últimos acordes del mundo” (1996: p.1115).

Sería ésta una experiencia andrógina, en la que un sólo ser contiene en sí la dualidad que se pone en obra inmediatamente en su propia división, el desdoblamiento bajo la interpretación de Aristófanes sobre el amor, por ejemplo. Pervive en la sustancia de la obra de Emar el fantasma de la pérdida y el complemento ante el desdoblamiento, la separación.<sup>62</sup> En el campo del relato mitológico se reproduce constantemente la dualidad en el ser. Awonawilona es la divinidad dual de los Pueblos Zuñi. Para la cabalística judía medieval, como también para los cristianos gnósticos del siglo II, la encarnación divina a semejanza queda representada dualmente en Adán y de él la separación desde donde emerge Eva (Campbell, 2010: p.142). En el mismo “Banquete”, Platón señala que Eros es dual en su divinidad, conteniendo lo masculino y lo femenino. El texto sagrado hindú “Bṛihadāraṇyaka-upaniṣad” señala: “Era tan grande como un hombre y una mujer abrazados. Este Yo se dividió a sí mismo en dos partes y así fueron un hombre y una mujer” (Campbell, 1991: p.24).

Para nuestro análisis, esta dualidad no necesariamente debe tener la forma de lo femenino y lo masculino, sino más bien el simbolismo estaría dado —en la obra de Emar— en aquello que representa para la mitología antigua la *forma* cómo lo sintomático del desdoblamiento. Esto queda muy bien explicitado en la dualidad del Yin Yang, donde Yin es lo “oscuro, pasivo y femenino”, mientras que el Yang es lo “ligero, activo principio masculino” y “en su interacción son la base y constitución de todo el mundo de las formas” (Campbell, 2010: p.142). Complementariedad a la que están llamados Lorenzo y Rosendo, no obstante en el camino fracasan.

“Lorenzo y Rosendo son los grandes amigos atraídos por la colaboración entusiasta y sincera. Ellos son los hombres que, por senderos muy tortuosos, hallarán siempre un impedimento o una burla a ese intento equivocado. Grandes amigos que todo lo ensayan, que ante ningún experimento se arredran y que se destruyen. La cuerda se rompe y se separan” (Emar, 1996: p.8).

El simbolismo de lo andrógino en la representación sagrada no estaría dado por su condición misma de masculino/femenino, sino por su propia representación simbólica en cuanto a su acontecer en el *tiempo*:

“La interpretación figural establece entre dos hechos o personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale a otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume. Los dos polos de la figura están temporalmente separados, pero ambos se

---

<sup>62</sup> Compárese con el discurso de Aristófanes en el Banquete de Platón (Platón, 1983)



sitúan en el tiempo, en calidad de acontecimientos o figuras reales; ambos están involucrados, como ya se ha subrayado reiteradamente, en la corriente que es la vida histórica, y sólo la comprensión, el *intellectus spiritualis*, es un acto espiritual: un acto espiritual que considerando cada uno de los polos se ocupa del material dado o esperado, del acontecer pasado, presente o futuro... En tanto que la interpretación figural pone una cosa en lugar de otra, haciendo que una represente y equivalga a la otra, pertenece también a las formas de representación alegóricas en el sentido más amplio. Pero la interpretación figural se distingue de la mayor parte de las formas alegóricas que conocemos, debido al hecho de que en ella nos las habemos con la historicidad real tanto de la cosa significativa como de la cosa significada” (Auerbach, 1998: p.100).

En la unión de ambos polos se engendra el mundo, constituyendo en sí la temporalidad y la eternidad de las cosas. Entre Lorenzo Angol y Rosendo Paine ha sido “la fusión que, tal vez ingenuamente, casi todos han creído realizar por medio de un amor” (Emar, 1996: p.7).

Se usó a principios del siglo XX *Überleben*, *survival*, “supervivencia”, conceptos muy comunes entre los evolucionistas darwinistas. Por el contrario, para el sentido de la historia se usó como *Nachleben*, *afterlife*, “pervivencia”. Opera en una línea distinta a la anterior, que es en “las ciencias del espíritu”, diferenciándose de la visión antropomórfica de la historia cultural. El modelo “*Überleben*”, “*survival*”, “supervivencia”, entiende la historia como una sucesión evolutiva de las épocas donde prima la adaptación y la selección natural. Por lo que está implícita una teleología de las formas evolutivas. Por el contrario el *Nachleben* no se orienta en la historia según la partición de épocas, tampoco guarda relación con el desarrollo humano. Las manifestaciones culturales no se superarían, en este modelo, cambiando de épocas sino que las trasciende como síntomas fantasmales, expresándose por ejemplo “encubiertas en formas de detalles en imágenes” (Silvana, 2014: p.320).

Las  *citas* para Benjamin son un ejemplo de *Nachleben*, en cuanto a que sobrepasa la mera intertextualidad, interviene una *intertemporalidad* donde el texto es interrumpido por la cita haciendo ingresar otro tiempo.

“En la noción de una pervivencia de la antigüedad conviven la idea de que [ésta] está viva y de que es parte del actual «proceso de la vida», es decir, no se trata de algo lejano y acabado, como lo consideraba la representación tradicional de las épocas pasadas, sino que la exigencia de comprender la antigüedad de esa manera se convierte en la exigencia de encarnar en el presente las formas de aquella; no sólo de imitarlas, sino de incorporarlas a la vida” (Silvana, 2014: p.321).

Para Warburg son las imágenes las que realizan la transmisión del *Nachleben* desde el pasado en lo contemporáneo. Es así como el *pathosformeln* (formas del pathos) posee por definición el *Nachleben*, ya que la pervivencia contiene y transmite en su forma contenidos de un pasado. En Benjamin el pasado no estaría ni muerto ni cerrado, es un pasado que tendría derechos sobre el presente, la imagen de la “débil fuerza mesiánica”.

Si bien Warburg no definió extensamente el concepto de *Pathosformeln*, sí se refirió a él en su propia aplicación de diferentes maneras desde 1887 en adelante, cuando se interioriza en la estética del *Laocoonte*. Warburg desecha los datos positivos para abordar el análisis de la obra —como lo son el autor, las fechas, las técnicas ocupadas, y la iconografía, entre otros— (cfr. Didi-Huberman, 2009: p.34) por ser insuficientes. Con las *formas patéticas* da un paso en descubrir movimientos fantasmales que perviven antes de la obra y luego de ella, en la que ha debido realizar una crítica a los procedimientos metódicos de análisis de las fronteras de una obra, con lo que Didi-Huberman sentencia que “el tiempo de la imagen no es el tiempo de la historia en general” (35). Este tiempo de las imágenes es el tiempo de fantasmas cuyos rastros son casi imperceptibles, por lo que la composición basal de la imagen es una acción corporal y un símbolo cultural.

De esta manera, aparece un misterioso Tercer Personaje, que el narrador lo describe de la siguiente manera: “personaje recóndito, muy oculto en un arcano fuera de toda visión y de toda comprensión humanas” (Emar, 1996: p.8). Este Tercer Personajes se encuentra en un estado fantasmal por la inaccesibilidad a él, por la imposibilidad de conocerle. Y cuya labor es mantener separados a Lorenzo Angol y a Rosendo Paine, o sea mantener separadas las dos partes de la dualidad. Este Tercer Personaje, “sosegada e inexorablemente, advierte que el encuentro entre dos de la unidad no es cosa hacedera en este mundo” (8). O sea en el tiempo. El Tercer Personaje pareciera ser una fuerza oculta que evita, con la separación de los polos, el trágico desastre.

Esa armonía funciona en la sutura de la obra en clave secreta y a la vez omnipresente, tan presente que desaparece de la vista; su falta de *forma* vuelve inadvertida la posibilidad de ver en ella el simbolismo que representa, más aun como un sustrato sintomático donde la pregunta por el síntoma es la pregunta por la *forma*. “¿Sería acaso la *vía del síntoma* el mejor modo de *oír la voz de los fantasmas*?” (Didi-Huberman, 2009: p.51).<sup>63</sup> El Tercer Personaje no se manifiesta en su *forma*, sino tan sólo en el secreto de ella. ¿Pero qué pasa cuando este Tercer Personaje no se manifiesta en una forma, más bien su forma es exactamente su propio ocultamiento, su propio ‘ignotismo’? Busquemos entonces la ausencia de la forma en la que se expresa la presencia del Tercer Personaje.

Una buena imagen para esto es la Paleta del Rey Narmer de Egipto.<sup>64</sup> Muestra a dos animales míticos de frente, simétricos, de cuellos largos que se entrecruzan dos veces, para una tercera vez juntar sus cabezas casi tocándose, mirándose de frente, formando un ocho (8). En la base de aquella figura nacen los cuellos desde los cuerpos hacia izquierda y derecha respectivamente, se cruzan al medio y terminan con sus narices casi tocándose en la copa. No alcanzan a tocarse debido a un lazo atado entre el cuello y la cabeza que cada animal tiene y los afirma un pequeño sujeto para cada uno de ellos. Estas pequeñas personas tienen el rol fundamental de mantener el equilibrio del ocho (8), de mantener la simetría imperturbable; estos lazos mantienen a los animales en armonía en la dualidad (cfr. Huyghe, 1972: p.123).<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> La *cursiva* es del autor.

<sup>64</sup> Rey Narmer del Imperio Antiguo de Egipto, del 3.100 a.d.n.e., periodo anterior a la Dinastía Cero.

<sup>65</sup> Imagen 229, se encuentra originalmente en el Museo del Cairo.

La imagen de la Paleta egipcia dialoga muy bien con el grupo de *Laocoonte*, del periodo helenístico fechado alrededor del 175-150 a.d.n.e. En esta imagen el sacerdote troyano Laocoonte es castigado junto a sus hijos por el Olimpo con dos serpientes salidas del mar. Las dos serpientes envuelven y muerden a Laocoonte y a sus dos hijos, cuya expresividad es una de las más excelsas tragedias del arte escultórico (Gombrich, 2010: p.111)<sup>66</sup>. Warburg señala lo siguiente sobre esta imagen:

“Se trataba simplemente de aquello que desde hacía tiempo se buscaba en la Antigüedad y que, en consecuencia, hacía tiempo que había sido encontrado: una forma trágicamente estilizada para la expresión mímica y fisionómica de valores extremos” (Warburg, 2005: p.406).

Se desata aquí, en los *valores extremos*, el *pathos* tormentoso de las dualidades extremas, el tiempo trágico de la vida ante la muerte y la eternidad de los mandatos olímpicos; las dos serpientes desatadas que ya no tienen la contención de los lazos bajo las cabezas como la imagen egipcia, a pesar de los intentos de Laocoonte de sostener con su mano izquierda la cabeza de la serpiente que le muerde la cadera. La armónica simetría ha quedado desatada y entregada a la plena destrucción.

El Tercer Personaje queda representado por un poder incognoscible para el ser humano, por lo tanto irrepresentable, innombrable en la obra, cuya presencia está fuera de campo pero su trabajo es mantener la armonía simétrica de la obra custodiando las dos aristas de la dualidad inconexas, pero armónicamente simétricas. Si estuviera dentro del campo visual de la obra sería como aquellos dos pequeños personajes que sostienen las cabezas de los míticos animales de la Paleta egipcia, sin embargo la presencia de este Tercer Personaje es justamente la ausencia de su *forma*. Esta ausencia se representa en *el tiempo* del que hemos hablado, cuando señala que la unión de Lorenzo y Rosendo no es cosa que se lleve a cabo en este mundo, o sea en el tiempo. En el tiempo Lorenzo y Rosendo son seres irreconciliables, no sólo por su propia imposibilidad, sino por la misma marcha del tiempo, que es en el mundo, obra del Tercer Personaje: “Soy el que siempre presente debe estar, aquel sin el cual nada logra *mantenerse, crecer y ser*” (Emar, 1996: p.633)<sup>67</sup>. El tiempo concluye en la voluntad del Tercer Personaje, en su propia configuración de *eternidad*, por sobre el *tiempo*, donde el tiempo queda adscrito a su propia manifestación estática desde un fuera de la obra, la omnipresencia de la eternidad en la obra: “Soy aquel que, aunque ignorado, es por la Eternidad omnipresente. Soy el Tercer Personaje.” (633).

Esta determinación de la omnipresencia —que deja el tiempo estático en la *mantención* del *ser* en su *crecer*— no estaría por fuera de la manifestación de la obra o del obrar, sino que su propia forma, la del Tercer Personaje, estaría dada por su propia manifestación de las posibilidades e imposibilidades, que vendría a ser el *mito* que configura, a pesar de la falta de *forma* que declara tener, la sutura de todas las imposibilidades; la manifestación fantasmal del Tercer Personaje sería la manifestación misma de la sutura de la obra como la misma definición que el Tercer Personaje hace de sí: “este personaje, oculto, invisible pero

<sup>66</sup> Imagen 69.

<sup>67</sup> La *cursiva* es mía

siempre laborioso, ya que sin él los otros dos, los dos polos de la acción visible, se separarían para luego desintegrarse y perderse en la nada. Soy el lazo de unión” (633).

El *pathosformeln* sería, por tanto, “las formas corporales del tiempo superviviente” (Didi-Huberman, 2009: p.173), concepción que se manifiesta a lo largo de toda la obra de Warburg, siendo explícitamente madurada en el artículo “Durerro y la Antigüedad italiana” de 1905, teniendo lugar una profunda hermenéutica de las imágenes como fuentes históricas develando en ella la reintroducción de la Antigüedad en la cultura moderna. Existiría ahí una energética de la gestualidad patética que pervive (*nachleben*) de la Antigüedad en la segunda mitad del siglo XV.

De esto último se infiere que la *composición* de la obra es la que *manifiesta* la pervivencia del espíritu antiguo, no existiendo un oculto, sino más bien una exhibición de las formas del *pathos*. Señala Warburg: “Todos ellos [las fuentes exhibidas que relatan la muerte de Orfeo en la Antigüedad como un sarcófago, un cuaderno de dibujo, un plato] demuestran la vitalidad con que se había generalizado en el medio artístico esta fórmula arqueológica del patetismo [...]” (404) Por lo que la historia del arte amerita un tiempo histórico de cortes transversales con el fin de que aparezcan asomadas las formas culturales que trascienden por sobre el tiempo histórico del progreso lineal y ascendente, que limita el estudio de las formas culturales al tecnicismo formalista que capitaliza bajo el principio de causalidad. Pues el Renacimiento para Warburg no sería la superación del sacralismo medieval, sino más bien la pervivencia del paganismo antiguo, que resuena fuertemente ante los ojos en las manifestaciones artísticas y culturales.

Warburg se empeña en identificar como formas patéticas “la apasionada expresión corporal o espiritual”, “la exuberante retórica del músculo”, “desnudos en movimiento”, “*pathos* heroico y teatral”, “la representación gestual de las emociones”, “pequeños motivos accidentales del movimiento” (404 y 406) cuyo privilegio tiene la Antigüedad en la manifestación pagana del Renacimiento, habiendo distinguido, y lo reconoce en la consciencia de Durerro, el *pathos decorativo* del *patético*, privilegiando “una forma trágica estilizada para la expresión mímica y fisionómica de valores extremos” (406).

Es un modelo, para Warburg, “sintomático”, en que su estudio debiera abordarse desde las tensiones propias de las contradicciones “entre voluntad de identificación y exigencia de alteración, purificación e hibridación, normal y patológico, orden y caos, rasgos de evidencia y rasgos de impensado” (Didi-Huberman, 2009: p.26).

“[Con Warburg] la historia del arte se inquieta sin concederse un respiro, *la historia del arte se turba*, [...] es lo contrario de un comienzo absoluto, de una tabula rasa: es más bien un torbellino en el río de la disciplina, un torbellino —un *momento-perturbador*— más allá del cual el curso de las cosas se inflexiona [sic] e incluso se trastorna en su profundidad” (Id.).

Lorenzo Angol opta por refugiarse en el fundo La Cantera, que “es el sitio que exactamente coincide con el temperamento y las intenciones de nuestro amigo. Para crear el afinamiento debido, es sobre esta coincidencia que hay que colocar el acento” (Emar, 1996: p.31).

Pongamos el acento entonces en el fundo La Cantera. La Cantera en los hechos es un lugar de explotación minera desde donde se extraen rocas. Si el fundo La Cantera es un lugar que no vale la pena describir en términos paisajistas sino que su propia descripción se ajusta perfectamente “con el temperamento y las intenciones” de Lorenzo Angol, ello se debería a que el trabajo sobre las rocas que se realiza en una cantera es el trabajo de *afinamiento* que Lorenzo Angol realizará sobre su propio ser, ya que “abandona andanzas, contratos y demás con el ánimo por los suelos, desencantado y, sobre todo, confundido” (8).

En la casa del fundo La Cantera existe una Bóveda ubicada al sur de la vivienda que se sumerge hacia lo más recóndito de las entrañas de la tierra donde “está el fuego negro por oprimido, el bullir misterioso y despiadado: ¡tinieblas!”; y una Torre que se encuentra en el norte de la casa que se alza “hacia los cielos [...] [donde] están los astros, el Sol, las estrellas, la Luna: ¡luz!” (31). En la Bóveda “nuestro amigo labora y fortalece las esperanzas de, algún día, ver. Allí escribió y escribió tras la búsqueda de la unidad de ese que le aparece como pavoroso dualismo” (10).

Nos explica Juan Emar que tanto la Bóveda como la Torre no son simbolismos del estado de ánimo del personaje, son hechos concretos y como tales, la Torre se encuentra en la luz, mientras que la Bóveda se encuentra bajo tierra, en la oscuridad. La representación simbólica, continúa Emar, es justamente “el rechinar de dientes” de las tinieblas, el evidente simbolismo frente a la muerte, esa muerte que perturba e induce a la autoreflexión, el mirarse a sí mismo en su propia ignominia, mientras que el hecho concreto de la Torre y su propia necesidad de luz es el llamado a estas ideas altas, la perfectibilidad del ser.

De esta manera, interpretar las *formas simbólicas* propias del texto vanguardista, específicamente en Emar, como la manifestación del *pathosformeln* que pervive de otras épocas en lo contemporáneo a través del filtro de *lo nuevo* y siempre en un proceso de *actualización*, es posible sostener que las vanguardias pretendieron una *apertura del tiempo* donde se equivalen todas las expresiones de todas las épocas y lugares habitados por la humanidad para tener su expresión en lo contemporáneo. La convocatoria de la historia de la humanidad en el arte de vanguardia puede rastrearse como el *nachleben* de ciertas *formas del pathos* de un pasado remoto con el sólo fin de la *actualización*.

A la *actualización* también se refirió Benjamin, y es una crítica al materialismo histórico en cuanto a que contiene un proyecto teleológico/progresista como residuo burgués. Benjamin propone un permanente estado de *actualización*, que sería un volverse constantemente contemporáneo de su propia época. Insta a la búsqueda de las condiciones posibles para que el pasado se vuelva contemporáneo, más bien, que ese pasado se vuelva enteramente citable. Así, Emar hace emerger el recurso del *tiempo* como un bastión de *actualización* de tal conciencia:

“En la inmensa caldera que siempre Rubén de Loa mantiene encendida, caen, a diario, las palabras de los siglos —China, India, Babilonia, Egipto, Grecia ... —, los legados de las cumbres —Fidias, Giotto, Buonarrotti, Memling, Greco, Boussin, Velázquez, Rembrandt, Rubens... —, los desmoronamientos de las piedras —Pirámides, Partenón, románicas, góticas, renacentistas... —, los combustibles del futuro —aun anónimos fulminantes que aún espera el arma apropiada para lanzar la bala perforadora de los *tiempos* que nos anteceden... —. A esa caldera caen los años idos, los años

de hoy y los venideros; en esa caldera se funden, crepitan y se retuercen; desde esa caldera nos entibian, nos calientan, nos sofocan..., hasta que el estómago toca su campana regularizadora y nos miramos todos sorprendidos” (Emar, 1996: p.12).

## Conclusión

La emergencia del *tiempo* como recurso narrativo confluye en un ahora permanente, siendo el modo ejemplar del arte contemporáneo en abrirse fragmentariamente, como lo hizo Ezra Pound por ejemplo, al leer y volver contemporánea la creación antigua, medieval, romántica o neoclásica, o china incluso. Por lo que la *actualización* del arte contemporáneo rompe con esta idea de capitalización progresiva de una época sobre otra, para quedar todo desplegado en una trama que se relaciona en un trastocar todos los valores.

En la posibilidad de volverse cada vez más contemporáneos de sí mismos, del propio presente, Walter Benjamin se refiere a un secreto acuerdo entre las generaciones que se heredan una “*débil* fuerza mesiánica, sobre la cual el pasado reclama derecho” (1996: p.48) y continua diciendo: “sólo a la humanidad redimida se le ha vuelto citable su pasado en cada uno de sus momentos” (49). Todo lo acontecido, a pesar incluso de su carácter accesorio, le concierne a la historia. Ese pasado citable no solamente se compondría de “cosas rudas y materiales”, cuya concepción histórica del tiempo quedaría engarzada a la razón, mientras que la historia y la razón jugarían, en clave liberadora de la conciencia, es probable que existan cosas “finas y espirituales”, propias de la sensibilidad de la memoria que no estarían integradas al campo de la razón, y por ello mismo al binomio historia/razón; aquellas sensibilidades finas y espirituales tendrían, a pesar de su propia *época*, otro tiempo al de la razón, que si bien se figurarían en el proceso revolucionario de ruptura, actuarían a pesar de éste, trascendiéndolo.

En el parágrafo IV de *Sobre el Concepto de Historia* reclama este derecho de las cosas finas y espirituales como lo son de las rudas y materiales, refiriéndose a la *pervivencia* de la “confianza, valentía, humor, astucia, empedernimiento [sic], y ejercen su eficacia remontándose a lo remoto del tiempo” (50) que acontece permanentemente a pesar de las *épocas*. Por lo que la historia estaría colmada de un *tiempo-ahora*, todo el pasado se ha vuelto citable en el *tiempo-ahora*. Asegura diciendo “La moda tiene el barrunto de lo actual, donde quiera que éste se mueva en la espesura de lo antaño. Ella es el salto de tigre hacia lo pretérito” (61).

De este modo el materialismo histórico estaría dotado de una herencia de la que Benjamin llama a desechar, la promesa de un progreso fundado en la razón. Es la apertura de una posibilidad de relacionarse con una concepción del tiempo que renuncia a una promesa teleológica, por una constante *actualización* de todo el pasado que acontece citado en lo contemporáneo.

“Puede considerarse como uno de los objetivos metodológicos de este trabajo ofrecer la demostración de un materialismo histórico que hay aniquilado en sí mismo la idea de progreso. Precisamente aquí tiene el

materialismo histórico toda la razón para deslindarse tajantemente del hábito de pensamiento burgués. Su concepto fundamental no es el de progreso sino la *actualización*.” (118)<sup>68</sup>

*Lo nuevo, la actualización y la apertura del tiempo* expresa la ruptura de las vanguardias con los proyectos teleológicos e historicistas de entender la historia. Con las vanguardias existiría una apertura de las concepciones de tiempo histórico que pueden entenderse a través de las categorías de *lo nuevo* como una generación que experimenta nuevas formas estéticas re-articulando la tradición; la *actualización* con la que Benjamin propone que el materialismo histórico debe deshacerse de todo proyecto teleológico y llama a la constante *actualización*, es decir, que cada época debe ‘contemporaneizarse’ con su propio presente; y el *Nachleben*, de Aby Warburg, donde las imágenes del pasado perviven en el presente y tienen su posibilidad de visibilidad por fuera de las interpretaciones evolucionistas. Esta trilogía permitiría entender la *apertura del tiempo*. Por lo que cada una de las manifestaciones vanguardistas, tanto europeas como latinoamericanas, llaman a su propio pasado, que *pervive*, a *actualizarse* a través de *lo nuevo* para entrar renovado en lo contemporáneo, abriendo así las posibilidades de comprender el tiempo histórico diferenciado del teleologismo y del historicismo.

“Recuerdo también que mi principal objeto de meditación era, por aquel entonces, el *tiempo*, mejor dicho, la ilusión del tiempo. No sé si la palabra ‘meditación’ sea la que aquí me exprese con mayor justeza pues, para hablar con precisión, yo no meditaba sobre este asunto; me *sensibilizaba* con él” (Emar, 1996: p.15).

Muy claramente Emar hace la diferencia entre la *meditación* y la *sensibilización*, pues no *medita* el *tiempo*, sino que se *sensibiliza* en él. Con esto nos sugiere que su narrativa no está en el campo de la intelectualización, sino más bien en el de la experiencia. La experiencia constituye la medida del *tiempo*, no en su pasar medible sino en su peso sensible, “dejaba que en mi interior resonara el permanente ser, y no devenir, de las cosas.” (Emar, 1996: p.19). Así echa por tierra esa hipótesis de la intelectualización de su obra, puesto que la reflexión que realiza no la hace desde la meditación abstracta, sino que reflexiona el acontecer de la experiencia en el ser y con ello el peso del tiempo. El recurso que emerge por lo tanto no es la reflexión intelectual sobre el problema del *tiempo*, sino que es el tiempo que se problematiza en la experiencia del ser.

“Sentía que los calendarios deberían ser tejidos por otras líneas de diferentes significados; no deberían ser regidos, como hasta hoy lo son, por el nacimiento y muerte de los hombres. Esta manera de tejer y regir, echa hacia atrás a muchos hombres, a muchos sentimientos e intenciones; y, por equivalencia, echa otro tanto hacia un adelante sin existencia. De modo que un sentimiento de amor, por ejemplo —sentimiento único y permanente—,

---

<sup>68</sup> La *cursiva* es mía

queda de pronto partido en dos: una parte allá digamos en los albores de nuestra era; y otra allá en lo que aún no es pues faltan muchos siglos que correr” (Emar, 1996: p.20).

Emar interpela directamente en la emergencia de su concepción de *tiempo* a las que se refieren a las *épocas* de generaciones que se suceden unas a otras de modo en que se manifiesta la naturaleza, desde la concepción de la vida hasta la muerte. Así mismo, la *pervivencia* de Warburg comienza con la separación de las categorías de *vida y muerte, grandeza y decadencia*, que dan cuenta de una naturalización del proceso histórico mismo, como lo hace Winckelmann al señalar que “El objeto de una historia razonada del arte es remontarse hasta su origen (*Ursprung*), seguir sus progresos (*Wachstum*) (*Veränderung*) hasta su perfección, y marcar su decadencia (*Untergang*) y caída (*Fall*) hasta su extinción” (Winckelmann, [1764] 1989 en Didi-Huberman, 2009: p.15). Propone por el contrario un sistema no-natural sostenido por lo simbólico. Este es un “modelo cultural” para interpretar la historia. Warburg no concibe la historia como la sucesión de épocas biomorfas, sino más bien como un “modelo fantasmal”, como lo entiende Emar, en que las reparaciones de las imágenes se expresen como obsesiones, “pervivencias”, “remanencias”, lo que queda por fuera de los saberes académicos.

Todos aquellos elementos propios del azar, que Aristóteles los resguarda a través del cumplimiento lógico en el cuerpo mimético de la obra, para las vanguardias son la condición posible de generar una apertura en la trama del tiempo hacia la incorporación de todos aquellos elementos que no promueven la construcción teleológica del tiempo, ni menos la entrañable búsqueda del origen, aunque también todo eso lo sea. La crítica *ultraísta* de Borges sentencia a muerte la historia teleológica diciendo “El concepto histórico de vida muere sus horas”, esto es la consecución cronológica de los acontecimientos de la vida para asignarle jerarquías bajo el principio de causalidad, “En vez de concederle a cada instante su carácter suficiente i total, los colocan en gerarquías prolijas” (*Mural Prisma Núm. 1*, 1921). Emar continúa diciendo:

“Pero hay que explicar un punto: la no conciencia del momento que se vive radica en la imposibilidad de poder apreciar cuáles de los momentos son los de verdadera intensidad, los de verdadera plenitud, los que, más tarde, van a florecer marcando el acento y el significado de toda una época pasada. Y hay, en cambio, otra conciencia que allí se yergue para mayor tormento: la de saber que este momento presente, cualquiera que él sea, está lleno de vida, saberlo, sí, y no poder quitar el velo de apariencias e instantes sin valía para ver desnuda la verdad y sumergirse en ella” (1996: p.9).

La obra misma sería la condición de develamiento y no para ser develada. En esta misma línea Didi-Huberman señala que “El interés fundamental del pensamiento tyloriano a este respecto, así como su proximidad al posicionamiento warburgiano, residen en un suplemento decisivo: la «permanencia de la cultura» no se expresa como una *esencia*, un



rasgo global o arquetípico, sino, por el contrario, como un síntoma, un rasgo excepcional, una cosa desplazada” (Didi-Huberman, 2009: p.50).

La *apertura del tiempo* obedecería a esa ruptura con el consenso teleológico del tiempo por un lado, e historicista y esencialista por el otro. Ambas nociones del tiempo histórico definirían una primera lectura entre las manifestaciones vanguardistas europeas y latinoamericanas, proponiendo una tercera vía de comprensión que intenta la incorporación de toda la historia de la humanidad en lo contemporáneo, donde es posible comprender los criterios de *tiempo-ahora* y actualización de Benjamin y su necesidad de la ‘citabilidad’ de toda la historia, a través del *Nachleben* y las *formas patéticas* de Warburg y las *formas simbólicas* de Cassirer.

El concepto de *tiempo-ahora* de Walter Benjamin es por sobre todo el allanamiento de todo aquello, en cuanto acontecimiento, sea considerado meramente causalidad para la historia. Pues, el *tiempo-ahora* se desentiende del principio de causalidad con el que se trata lo acaecido como un rosario que se desliza sucesivamente por las manos, el historiador ha de considerar que “la constelación en que su propia época ha entrado con una [época] anterior enteramente determinada” (Benjamin, 1996: p.65), aunque estén separadas por milenios, este abrazamiento de ambas épocas están llenas de *tiempo-ahora*.

Para poder asir el *tiempo-ahora* es menester desligar la historia de lo sido como un decurso de acontecimientos hilvanados por el principio de causalidad, en que todos sus hilos están estrechamente anudados como lo entiende el progreso; por el contrario el ‘deshilachamiento’ de estos hilos en que ninguno tiene un lugar fijo en el encadenamiento causal, liberados así acontecen constantemente en el presente.

Es de suyo una posición política, en cuanto a que el *continuum* es siempre la catástrofe de la historia, en que el progreso levanta el *thelos* como bandera, que nunca está en el presente sino en la promesa, por lo que la actitud política es “Hacer saltar el presente fuera del *continuum* de tiempo histórico” (94), esto se explica con la siguiente cita: “Marx dice que las revoluciones son la locomotora de la historia universal. Pero tal vez ocurre con esto algo enteramente distinto. Tal vez las revoluciones son el gesto de agarrar el freno de seguridad que hace el género humano que viaja en ese tren” (76).

Saltar del *continuum* de la historia requiere relacionarse con lo acaecido siempre desde un instante de la humanidad en que el tiempo se ha detenido, para vincularse, en un choque relampagueante, con otra época, para “reconocer en el pretérito aquello que comparece en la constelación de un único y mismo instante”. Ese instante de la humanidad, en el que se detiene el tiempo para que lo acaecido encuentre en el presente y el presente en lo acaecido, es el instante histórico.

En el libro *Miltín 1934* (1935) de Juan Emar, se expresa claramente una manifestación *del tiempo-ahora*, en el cual Emar desarrolla —a través del montaje de recursos del lenguaje— la exhibición de hechos discontinuos que no le permiten llevar a cabo el *cuento de media noche* que se propone escribir. En lo que me interesa poner el énfasis es que termina el cuento con una narración sobre las lágrimas del cacique Miltín, quien ve pasar frente a sus ojos una composición del tiempo en la cual se funden todas las épocas que conforman la edad moderna, así los indígenas se enfrentan a las tropas de Valdivia con bombas lacrimógenas resistiendo el ataque español-chileno de las fuerzas aéreas que amenazan su autonomía: “la caballería española se veía obligada a replegarse ante un primer contingente

de 3000 indios [...] que en líneas cerradas atacaban lanzando bombas de gases asfixiantes”; “desde su avión, el mayor Angol orinó profusamente sobre las filas araucanas” (Emar, 1935a).

Esta es una escritura anacrónica, discontinua, o como diría Lévinas: una Historia anterior a toda historiografía para que entre a través de lo nuevo a la apertura del tiempo. Cabe mencionar una cita de T.S. Eliot, si bien escrita y pensada para la tradición europea, es el sentido de su mensaje el que aquí nos importa; Eliot dice en *Tradición y Talento individual*:

“Dicho sentido histórico conlleva una percepción no sólo de lo pasado del pasado, sino de su presencia; asimismo empuja a un hombre a escribir no meramente con su propia generación en la médula de los huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura europea desde Homero, y dentro de ella el total de la literatura de su propio país, tiene una *existencia simultánea* y compone un orden simultáneo. Este sentido histórico, sentido de lo *atemporal*, y de lo temporal, así como de lo atemporal y lo temporal reunidos, es lo que hace tradicional a un escritor. Y es, también, lo que hace a un escritor más *agudamente consciente de su lugar en el tiempo*, de su propia contemporaneidad.” (Eliot, 2000).

Esta razón de ser es la autoconciencia misma de pensarse en un mundo moderno desarticulando sus propios fundamentos teleológicos. Esa confianza que tiene la vanguardia latinoamericana de desafiar los fundamentos occidentales no está dada por otra cosa sino por la misma puerta giratoria de la crítica que permite ir y venir de occidente. Oswald de Andrade (Sao Pablo 1890-1954) lo manifiesta de la siguiente manera: “Fue porque nunca tuvimos gramáticas, ni colecciones de vegetales viejos. / Y nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental. Perezosos en el mapamundi del Brasil”.

Octavio Paz llegó a decir que en América Latina jamás tuvimos una época crítica, mientras Europa se abría a la crítica. España se cerró imposibilitando a nuestro continente a dicho proceso. Tuvimos que esperar hasta el siglo XX para apreciar críticamente el problema de la *identidad*, la que nos ha permitido entrar y salir de Occidente; entender que convivimos, según Paz, con “ferrocarriles y latifundismo, constitución democrática y caudillismo, filósofos positivistas y caciques precolombinos, poesía simbolista y analfabetismo”, y agrega Oswald de Andrade “No tuvimos especulación. Pero teníamos adivinación. Teníamos Política, que es la ciencia de la distribución. Y un sistema social planetario”; siendo ellas las cicatrices de una autorreflexión identitaria que permiten un arte latinoamericano que no sólo rompe a través de la crítica sino que también se exhibe críticamente.

Continúa Paz en Los hijos del Limo: “lo que distingue a nuestra modernidad de las [sic] de otras épocas no es la celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuente, sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, irrupción de la continuidad [...] El arte moderno no sólo es hijo de la edad crítica sino que también es crítico de sí mismo” (Paz, 1974: p.4). La mera explicación historicista de causalidad de los acontecimientos no alcanzaría a dilucidar el cruce de épocas que parecieran ser irreconciliables. Este cruce

llena el presente con un *tiempo-ahora* “en que están regadas astillas del [tiempo] mesiánico” (Benjamin, 1996: p.65).

El carácter teleológico —seguimos con Benjamin— del materialismo histórico vació la historia del *tiempo-ahora*, volviéndola homogénea, a saber, cuando dotó a la historia de la infinita labor de conquistar una sociedad sin clases; no llena la historia sino que la vacía en una homogénea espera de un ideal allá en el infinito inalcanzable. Por el contrario sólo la interrupción de ese teleologismo de la historia vuelve a llenarla de *tiempo-ahora*. “Una vez definida la sociedad sin clases como tarea infinita, se transformó el tiempo vacío y homogéneo [...] La sociedad sin clases no es la meta final del progreso en la historia, sino su interrupción tantas veces fallida” (74-75).

## Bibliografía

- Auerbach, E. (1998). *Figura*. Madrid: Trotta.
- Bataille, G. (1997). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets .
- Benjamin, W. (1996). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile: ARCIS-Lom.
- Burkert, W. (1985). *Greek Religión* . Cambridge, Mass.
- Campbell, J. (2010). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: F.C.E.
- Campbell, J. (1991). *Las máscaras de Dios: Mitología oriental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Eliot, T. (2000). *Ensayos Escogidos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Emar, J. (1935a). *Miltín 1934*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- Emar, J. (1996). *Umbral* (Vol. I Primer Pilar: El globo de cristal). Santiago de Chile: Dibam Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Gombrich, E. (2010). *La Historia del Arte*. London: Phaidon.
- Huyghe, R. (1972). *El Arte y el Hombre*. Barcelona: Editorial Planeta S.A.
- Paz, O. (1998). *El laberinto de la soledad*. Madrid: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ESPAÑA, S.L.
- Paz, O. (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Platón. (1983). *Diálogos*. España: Sarpe.
- Rojas, S. (2010). *Escrituras neobarrocas*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Sartre, J.-P. (2008). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- Silvana Vargas, M. (2014). "La vida después de la vida. el concepto de "nachleben" en benjamin y warburg". *THÉMATA. Revista de Filosofía* , 317-331.
- Warburg, A. (2005). Durero y la Antigüedad italiana (1905). In A. Warburg, *El renacimiento del paganismo* (pp. 401-407). Madrid: Alianza.
- Winckelmann, J. ([1764] 1989). *Historia del arte en la antigüedad*. Madrid: Aguilar.
- Žižek, S. (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.